

*Una linea sonora lunga una vita\**

Ennio Chiggio

*Lei che non possiamo attendere/ ce l'insegnerà.// Risplende,  
è incerta, remota.// Lei che non lasciamo venire a noi/ non  
ci attende,/ non viene a noi,/ di noi non cura,/ rimane  
nell'irrisolto.// Non ci appartiene,/ di noi non chiede, di noi/  
non si sovviene,/ con noi non parla,/ non ci è dovuta...*

H.M. Enzensberger<sup>1</sup>

Nel momento del distacco dall'amico, dal compagno d'avventura scopri con angoscia lo iato, il vuoto linguistico che si crea con un soggetto che non può più essere attivato, messo in 'energia' dalla tua funzione illocutoria, fonetica ed allora inizi la raccolta di tutti i lacerti che ti rendono possibile una interlocuzione postuma portata sul filo della memoria, del riascolto. Escogiti una *Trenodia* – un lai – forma sonora del distacco, della non appartenenza, una 'musica del futuro', mutuando il titolo da una poesia di H.M. Enzensberger che messa in esergo, certifica la sofferenza per i mancati incontri all'epilogo di una esistenza.

Tenterò quindi di ridare sonorità, opponendomi al 'silenzio' che il non esistere ha imposto e di ricostruire con dissonanze un soggetto che non si è mai de-composto al mio ascolto in quanto misticamente sempre in composizione. È infatti nell'ultimo soggiorno bassanese che la sua fuga nel futuro si fa essenziale e nello sconvolto spazio-tempo delle sue *Zimmermusik* impedisce a chiunque l'accesso alla sua ispirata astensione... Teresa Rampazzi, si va componendo «fino all'ultimo suono» come ha

\* Ennio Chiggio, invitato a testimoniare del suo trascorso con Teresa Rampazzi, ha gentilmente stilato le presenti note. Voglio qui ringraziarlo non solo per questo, ma anche per tutti i suggerimenti bibliografici e per avermi aperto il suo archivio nel quale reperire materiale che fu comune ai tempi del lavoro svolto in collaborazione con Teresa Rampazzi (N.d.C.).

<sup>1</sup> In *Musica del futuro*, Einaudi, Torino 1997, p. 163; ed. or. *Zukunftsmusik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991. Questa e tutte le note che seguono sono del curatore. Per i testi citati in nota cfr. l'introduzione del curatore a questa sezione.

ben titolato Gianni Di Capua una testimonianza radiofonica a lei resa<sup>2</sup>, mentre di noi non si sovviene... con noi non parla! Invia cifre sonore...

Lo scopo di queste note che ho durato fatica ad estendere per il continuo rifluire dei piani tentano di spiegare al lettore delle modalità con cui intorno agli anni Sessanta persone con preparazione diversa e provenienti da discipline differenti, con accenti fortemente culturali ed innovativi, si incontrarono formando compagini e sodalizi culturali accorpati nell'area della sinistra e segnatamente alla frangia estrema che si collocava come extraparlamentare. Le ragioni per cui allora si manifestò un tale comportamento sono fortuite ma presentano anche una loro banalità: prossemiche e luoghi di frequentazione comuni erano il portato di urgenze e necessità che accorpavano giovani ansiosi di forme di espressività fuori dal controllo egemone sia familiare che istituzionale, sia in ambito politico che accademico, preannunciando in forma larvata ciò che sarà esplicitato marcusianamente negli anni più maturi del '68. In questo essere 'collettivi' vi rimasero coinvolte anche persone che assolutamente non soffrivano di giovanilismo e che all'epoca vantavano già una maturità conclamata ma che ugualmente si consolidarono in alcune posizioni, *topoi*, condividendo «percorsi strutturanti». Gli anni Sessanta si caratterizzano, infatti, per la presenza dei gruppi visivi, musicali, letterari e politici accomunati da una 'eversione' diffusa politicamente, telos teorico capace di agirsi in prassi, per cui i componenti apportarono all'interno di un operare collettivo esperienze maturate individualmente negli anni precedenti in altrove ove faticavano a trovare composizione omogenea.

Il dialogo sul fronte delle esperienze estetiche verteva intorno al 'futuro tecnologico' dell'arte come lo aveva espresso G.C. Argan nel famoso Convegno di Verrucchio del 1964<sup>3</sup> in cui tutta la problematica di eventi generati dalla ripetizione attraverso 'macchine' affiancava le esperienze visive e sonore in un unicum teorico.

Nell'agire di quei gruppi oggi si può con chiarezza intravedere e sottolineare l'aspetto individualistico che caratterizzò i componenti poiché questo lato del problema produsse da una parte un processo di coazione, che spinse gli uni alla ricerca degli altri per produrre qualcosa in più che la mera sommatoria di pensieri, dall'altra la costante negazione del comportamento collettivo; di qui la ragione di scioglimento o di improvvise defezioni dalle compagini operative, in un continuo e fluido rimescolamento dei soggetti, anche perverso, se si vuole!

È nel clima ideologizzato della «morte dell'arte» di assunto hegeliano riletto dallo stesso Argan che incontrai Teresa Rampazzi; ella proveniva dalle esperienze del Circolo del Pozzetto<sup>4</sup> ed anche il Gruppo Enne<sup>5</sup>, cui appartenevo, aveva attraversato tale isti-

<sup>2</sup> Si veda [Di Capua, 1993]. Per ulteriori riferimenti biografici si rimanda inoltre a [Zattra, 1999; 2003].

<sup>3</sup> In particolare si veda l'articolo *Un 'futuro tecnologico' per l'arte? Le teorie di Argan e l'opinione di Metro*, in «Metro», 9 (1963).

<sup>4</sup> Si vedano [Pozzetto, 1979; 1991], *passim*.

<sup>5</sup> Si vedano [Argan, 1988], [De Vecchi e Cerchiari, 1991] e [De Marchis, 1982]. Insuperata resta comunque la monografia di Italo Mussa [Mussa, 1976].

tuzione. Come ho già ricordato in altre note da me estese su quegli anni, avvenne in occasione di un'audizione che ella doveva fare; l'incontro fu fatale, Teresa era contagiosa per entusiasmi, io, giovane e spinto da curiosità molteplici, le mostrai le attrezzature su cui sperimentavo... lei mi narrò del Trio Bartók, dei suoi incontri a Darmstadt, di Maderna, di Cage ed iniziammo una frequentazione iterata. Frequentazione resa più densa in quanto ci ritrovammo accomunati anche dalla sede delle riunioni della comune militanza politica, molto spesso, infatti, andavamo a volantinare, al turno del mattino, e davanti alla fabbrica, parlavamo di politica e musica.

Teresa Rampazzi si coinvolse entro quelle Avanguardie politiche, musicali e visuali, a mio parere, per ragioni tutte mosse da un azionismo di marca futur-dadaista e come ebbi a dire durante un commiato tenuto al Conservatorio 'Pollini' in sua memoria<sup>6</sup>, partecipava di esse solo per baloccarsi, in realtà l'affascinava la potente azione semantica divergente con cui tali compagini si presentavano, i loro manifesti, la loro capacità di dilatazione linguistica, letteristica, e di controllo ambientale nell' 'oltre'. Questa esperienza di instabilità emotivo-affettiva che lei metteva in atto attraverso la strutturazione e successiva destrutturazione dei linguaggi la riempiva di audaci sovversioni che iniziava a sperimentare sempre sul proprio corpo, nel domestico ove espletava in primis la sua egemonia musicale.

Ed è all'interno di questa temperie che nell'abitazione dei Rampazzi, sia nel periodo veronese che in quello padovano, la musica era modalità indispensabile, tutti ascoltavano musica, marito, figli, amici, mescolando arte visiva, architettura, letteratura e scienza in argomenti di continua conversazione. Con l'impianto di diffusione di Teresa e Carlo, il marito, si ascoltava tutta la 'contemporanea' reperibile su disco e dopo l'acquisto di un registratore anche i primi nastri che lei riusciva a procurarsi dagli amici compositori. Al contempo un lavoro sistematico era svolto anche sulla musica antica a partire dai gradualis, fino alle tessiture eteree postweberniane con reciproco scambio di materiale. Questi incontri erano sempre eccezionali, poiché si andava ad esaminare il passato per cogliere lo strutturalismo nel quale potevamo ancora ri-produrre i telai organizzativi di Perotinus o di Bach, le tessiture dei mottetti e dei madrigali fino alle densità sonore di Stravinskij o Varèse.

Vado sottolineando l'aspetto 'romantico' di Teresa Rampazzi, in quanto l'agito in lei poneva in soggezione il pensato, tanto da produrre in continuazione escamotage ad ogni incontro operativo. La discussione era sempre 'opera aperta'. Teresa, è bene sottolinearlo a coloro che non la conobbero personalmente, soffriva di disturbi ipertiroidei che le rendevano la vita abbastanza difficile ed instabile. Superava il tutto o ne faceva derivare eccessi performativi stupefacenti, dormiva poco la notte ed aveva quindi tutto il tempo per ampie letture, sia letterarie che musicali assunte molto spesso in lingua originale (aveva una buona conoscenza del tedesco e dell'inglese, ultimamente studiava anche il russo...) ed ascolti sonori notturni che molto spesso la rendevano insopportabile in famiglia. Famiglia che molto spesso disattese. Questo rendeva il pano-

<sup>6</sup> Si tratta dell'incontro padovano *Dedicato a Teresa Rampazzi* che si è tenuto il 16 maggio 2002. Si veda *infra*, la nota al testo a p. 253.

rama domestico abbastanza instabile, alcuni episodi biografici veronesi e padovani di adesione a modalità oltranziste facevano parte del piano di 'sorprese' con cui le piaceva far smontare il terreno alla base delle stabilità borghesi del mondo cui apparteneva.

Nel tentativo definitorio di aree sonore demmo inizio con Teresa ad un lavoro di registrazione dalla radio: il Terzo Programma Rai era provvido infatti di trasmissioni per un pubblico attento di musicologi; tale lavoro si produsse per quasi dieci anni, ascoltando migliaia di brani musicali, provenienti da Festival o manifestazioni di musica contemporanea di cui l'ente radiofonico era allora fedele registratore. Questo operare ci permetteva incursioni e atti comparativi molto audaci nel materiale storico e una notevole capacità di 'escogitare' la struttura formalizzante l'evento musicale che stavamo trasferendo nei nostri 'oggetti sonori'.

Voglio qui ricordare che l'assiduità di frequentazione e l'impeto 'pulsionale' si presentò fino dalle prime battute... e coinvolse sempre tutti i componenti in stati emotivi sotterranei. Lo scambio di notizie e tecniche di montaggio era iniziato già con un primo *collage* sperimentale, da me montato con il suo aiuto, in occasione della Biennale d'Arte di Venezia del 1964 entro lo spazio riservato al Gruppo Enne. Oggi, di tutto ciò, resta solo un frammento e molte bobine di registrazioni da cui si intendeva prendere spunto. Questo avveniva ancor prima della formalizzazione che demmo successivamente al nostro operare entro il sodalizio Nuove Proposte Sonore nel 1965, presentato alla Galleria La Chiocciola di Padova, galleria che aveva esposto opere del Gruppo Enne. Analoga convergenza si ebbe durante la mostra storica del gruppo a Lodz, in Polonia, con l'ascolto di una colonna sonora NPS e la presentazione in catalogo di Pietro Grossi.

Va sottolineato che il carattere volitivo di Teresa Rampazzi, forgiato come si diceva alle intemperanze dell'avanguardia con le sue sottili ironie taglienti, con l'abitudine (romantica) di apporre cartigli ad ogni traslato pulsionale come a giustificante, la rendeva presente in ogni microevento dello studio NPS. È per questo che non va trascurato, nella vita dello studio, il ruolo giocato, come in tutte le cose dell'umano, dal possesso dei mezzi di produzione sonora, che determinò la *leadership* effettiva di Teresa non facilmente sormontabile e produsse iniziative troppe volte capaci di smarrimento dei presupposti collettivi.

In un saggio del 1968<sup>7</sup>, una sorta di primo riesame sul nostro operare collettivo, feci notare come il gruppo Nuove Proposte Sonore possedesse già al suo apparire tutte le cariche e le ingenuità tipiche delle avanguardie, ovvero il sorgere del 'nuovo', ma dimenticando che dall'Ars Nova all'oggi molte tendenze della musica si erano fregiate di tale definizione.

La reazione che misi in atto con l'appoggio totale di Teresa fu di eliminare tutte le sonorità non controllabili e verificabili strumentalmente, per evitare quello che una serie di scritti puntualizzanti dal 1965 al 1966 prescrissero. Andavo elaborando una maturità teorica e pratica di gruppo, capace di approfondire il concetto di 'oggetto

<sup>7</sup> Ennio Chiggio, *Un riesame (Documento scritto nel 1968)*, in «Oggetto Sonoro», *Lectures 7, Musica elettronica – Fonologia – Gruppo NPS*, marzo 2002, (Edizioni Multimediali del Barbagianni [s.l. ma Padova]), pp. 6-7.

sonoro' mutuando la definizione dalla visualità dandogli una ulteriore specificità ed in questo senso ne derivò una procedura che prevedeva la 'ricerca continua'.

Il lavoro in quegli anni fu alacre; mentre io curavo molto l'aspetto metodologico dell'«oggetto sonoro» e le procedure operative inerenti l'ambito di ricerca, Teresa intratteneva e intrecciava i fili con le altre realtà di musica sperimentale italiane ed internazionali. Anche in questa proceduralità marginale le due anime divergevano, da una parte la puntigliosa e angolosa scrittura quasi aforistica del teorico, dall'altra il testo redatto in buona forma, garbato, puntuale, nel gioco ironico delle borghesie che irretiva gli attardati con il pegno dell'ultima fila! Di ciò sono testimonianza la serie di articoli redatti per «film special».

L'utilizzo di uno strumento 'definito' per annotare e rendere interpretabili gli eventi sonori e la loro organizzazione, l'Audiogramma, trovò la Rampazzi perfettamente allineata, ma quanto le era impervio tutto quel tecnicismo così lontano dal rapido scorrere notativo del suo ductus poetico! Solo la mia assiduità fece in modo che le prime copie stese a mano per prova, ad esito positivo, passassero a stampa divenendo lo strumento quotidiano di annotazione per alcuni anni, fino al momento in cui l'impiego del sintetizzatore necessitò di altre simbologie rappresentative. Rimase sempre chiaro che l'estensore delle copie rimanevo pur sempre io poiché più esperto di cose visive, ma in realtà si trattava di temperie creativa: Teresa mai partiva da una tale notazione per 'comprendere', semmai sempre da un materiale sonoro inespresso che le 'frullava' nella mente fino ad una forma estendibile in audiogramma, e che dapprima si presentava in una diaspora di cartigli e note di procedura che galleggiavano nello spazio dello studio.

Il vitalismo esistenziale di Teresa Rampazzi, che come abbiamo visto la portava ad un deciso estremismo, fece superare le decisioni collettive che lei sentiva limitanti alla libera creatività individuale, reagendo più o meno 'drammaticamente' alla dura disciplina dei postulati razionali del gruppo. Gli individualismi fuoriuscivano irruenti e diciamo salutari e furono capaci di incrinare il rapporto. Dopo lunghe discussioni con i componenti nel '68 mi allontanai dal gruppo poiché intuitivo impossibile sanare tali contraddizioni e decisi, con un certo sollievo di Teresa (lo penso oggi!) di ritagliarmi solo una funzione teorica, continuando a scrivere sulla fenomenologia delle procedure compositive.

Quell'anno il gruppo si presentò in notevole mutamento, entrarono ed uscirono componenti seppure si fosse avviata una ricerca 'aperta', negata anch'essa nei fatti, di cui però alcuni pagheranno la presunta ingenua percorribilità. Con molto pragmatismo si tenterà di tenere testa a questi fatti e movimenti interni, grazie alla soluzione escogitata da Teresa Rampazzi di istituire dei Corsi che permettessero la continuità con nuove leve sotto l'etichetta collettiva, nella vana certezza che in molti, intorno ad una sigla e ad una strumentazione elettronica adeguata, si potesse addivenire automaticamente ad una 'nuova' fattualità collettiva. Non fu così, si produsse invece, con Vidolin e De Poli, una fraternità che ancora oggi perdura. A conclusione dell'avventura NPS venne redatto nel 1977<sup>8</sup> con loro e con Teresa un *collected paper* che ratificava tutti i documenti ufficiali del gruppo.

<sup>8</sup> Si fa riferimento a [NPS, 1977].

Dal momento del trasferimento in Conservatorio dell'attrezzatura NPS per l'istituzione della Cattedra di Musica elettronica affidata a Teresa, sempre più si manifestò una volontà di distacco presupposto anche dall'abbraccio soffocante, per Teresa, della Computer music presso il Centro di Sonologia Computazionale della Università di Padova. In quel momento mi ero con tenacia svincolato dalla costrizione tecnologica che imponevano i primi elaboratori a schede e le prime interfacce e questo atteggiamento fu purtroppo letto come rifiuto concettuale; non fu così e le composizioni redatte con procedure computazionali dal 1985 lo possono testimoniare. Per l'inesprimibile dei comportamenti umani, prima Assisi poi Bassano divennero luoghi metafisici... per me infrequentabili!